Jacobsen, Emil **D.**

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken. (Bespr. von Steinmann, Sixt. Kap. II. Rep. f. Kunstw. 1907.)

D.

EX LIBRIS
ERNESTI
STEINMANN

Separatabdruck aus Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX.
Druck von Georg Reimer in Berlin.

1907

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen.**

Einer der wichtigsten Abschnitte in Steinmanns groß angelegtem und monumentalem Werk über die Sixtinische Kapelle ist zweifelsohne Anhang I, in dem fast ausschließlich Michelangelo gewidmeten zweiten Band seines Werkes[1]). Er hat hier, mit wenigen Ausnahmen, alle die uns erhaltenen Handzeichnungen, welche nach seiner Ansicht auf die Deckengemälde sowie auf das Jüngste Gericht Beziehung haben, in ausgezeichneten Abbildungen veröffentlicht.

Wenn diese Zusammenstellung gelungen wäre, dann hätten wir also hier alle die zarten Keime, woraus der mächtigste Gemäldezyklus der neueren Zeit entstanden ist, beisammen. Gewiß eine wissenschaftliche Tat von Bedeutung! Im kritischen Teil des Abschnittes versucht der Verfasser, die Zeichnungen näher zu beleuchten und ihre Beziehungen festzustellen. Der, welcher die Schwierigkeit des Studiums von Handzeichnungen kennt, insonderheit die der umfassenden Gruppe der michelangelesken, möchte gewiß der Arbeit Steinmanns ~~ihre~~ seine Anerkennung nicht versagen. Er hat in nicht wenigen Fällen das Richtige getroffen, nicht selten irrtümliche Ansichten anderer Kritiker siegreich bekämpft und was ihm besonders zu verdanken ist, vielfach Studien, die früher wissenschaftlich nicht verwertet worden, herangezogen. Doch in manchen wichtigen Fällen hat er sich, sowohl was die Echtheit der Zeichnungen, sowie was ihre Beziehungen anbelangt, meiner Ansicht nach, geirrt.

Nicht allein die Wichtigkeit des Gegenstandes, sondern auch die Erwägung, daß dieser Abschnitt des Steinmannschen Werkes wahrscheinlich für die Zukunft ein wesentliches Hilfsmittel für das Studium der Handzeichnungen Michelangelos bilden wird — denn wo findet sich sonst eine solche Menge michelangelesker Zeichnungen in mustergültigen Abbildungen, deren Echtheit durch die nachgewiesenen Beziehungen ge-

sichert erscheinen, zusammen — fordern zu einer genauen kritischen Prüfung auf, sowohl was die Echtheit der abgebildeten Zeichnungen, wie, was ihre Beziehungen betrifft. Dem Verfasser dieses Aufsatzes bietet sich hierdurch auch Gelegenheit, auf einige kritische Bemerkungen Steinmanns über einige Studien in den von P. N. Ferri und ihm vor kurzem nachgewiesenen Serien von bisher unbekannten Zeichnungen Michelangelos, welche ja vielfach auf die Fresken der Sixtinischen Kapelle Bezug haben, Antwort zu geben. Diese Bemerkungen betreffen wohl nicht die Echtheit dieser Studien, denn diese wurde — und zwar für sämtliche Zeichnungen — in seiner Besprechung des von Ferri und dem Schreiber dieser Zeilen herausgegebenen Werkes über diese Funde[2]) in der »Deutschen Literaturzeitung« 1905 S. 2285 ff. vollauf anerkannt sondern einige Beziehungen zu Freskowerken Buonarrotis.

Abb. 1. Flüchtige Federzeichnung für die Kämpfenden im Hintergrund der »Sündflut«. Florenz. Uffizien. Wir haben hier gleich eine der von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen. Auf die Beziehung der Zeichnung zu diesem Teil des Freskos machte uns Steinmann zuerst aufmerksam, wie wir es in dem betreffenden Aufsatz in der Rassegna d'Arte 1904 und später im großen Tafelwerke anerkannt haben. Gegen die Bemerkungen Steinmanns zu dieser Studie habe ich also nichts einzuwenden. Er nennt jedoch als Verfasser jenes Aufsatzes, welcher die letzte Hälfte unserer Entdeckungen erörtert, nur P. N. Ferri, während dieser Aufsatz wie allgemein bekannt, ebenso gut wie der erste in den Miscellanea d'Arte, von Ferri und mir herrührt und von uns beiden signiert ist. Ich würde dieses Versehen nicht erwähnt haben, wenn es ein Flüchtigkeitsfehler wäre. Aber Steinmann verfährt hier seltsamerweise konsequent und ignoriert auch in den folgenden Fällen meine Autorschaft zu dem zweiten Aufsatz, worauf ich später zurückkomme.

Abb. 2. Angeblich Studie zum Kopf Adams in der Erschaffung des ersten Menschen. Schwarze Kreide. British Museum. Die Zeichnung geht wohl auf Adams Kopf zurück, aber doch nur als Studie eines Schülers. Die vagen und unbestimmten Formen, namentlich die des Mundes und der tote Blick scheinen mir den Meister selbst auszuschließen. Daß hier wahrscheinlich eine Schülerkopie vorliegt, darauf deuten auch die wohl als Hilfsmittel angelegten vertikalen Striche.[3])

Abb. 3. Mutmaßliche Studie zum Jonas. Rötelzeichnung, Oxford. Die Vermutung ist willkürlich, denn die Bewegung der Figur ist ganz anders beim Jonas. Dann könnte eher Joel in Betracht kommen. Ob sie nicht eine Studie für den ersten Entwurf des Deckengemäldes also für einen Apostel sein könnte? Zu vergleichen mit den beiden von Ferri und mir nachgewiesenen Studien (abgebildet bei Steinmann unter Nr. 55

und 56 und in unserem Werk Tafel XVI), die hierzu gedient haben können.[4])

Abb. 5. Angebliche Kopfstudie für einen Auferstehenden im Jüngsten Gericht. Flüchtige Kreidezeichnung. Casa Buonarroti. Warum Studie für einen Auferstehenden, da der Kopf doch mit keinem im betreffenden Teil des Freskos übereinstimmt? Warum nicht für einen Verdammten? Auf das letztere könnte der Ausdruck des Gesichtes besser passen, wenn es auch wahr ist, daß die Auserwählten, gewaltsam aus der süßen Ruhe des Schlafes gerissen, ebenfalls ein trübes Gesicht machen. Eine wichtigere Frage ist jedoch die: Ist die Zeichnung echt? Ich zweifle sehr daran, daß diese Striche ohne Festigkeit, von vagen und unbestimmten Formen von der Hand des Meisters stammen. Vielmehr dürfte hier ein Schülerversuch vorliegen.

Abb. 6. Studie für den Atlanten rechts über der Delphica. Schwarze Kreide. British Museum. Hier hat Steinmann im Gegensatz zu Berenson die Beziehung richtig erkannt. Diese Studie zu einem Atlanten-Jüngling ist nach Berenson dagegen »probably a composition for a dead Christ« 5).

Abb. 7. Beinstudien für denselben Atlanten. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Technik stimmt so genau mit der vorigen Zeichnung überein, daß man vermuten darf, daß beide Studien gleich nacheinander hingeworfen sind, was schon ihre Zusammengehörigkeit wahrscheinlich macht.

Abb. 8. Studie für den Atlanten rechts über Jesaias. Schwarze Kreide. Uffizien. Diese gehört zu den von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen[6]). Da die Beinstellung identisch ist, wenn auch im Gegensinn, mit der des Heilandes im Jüngsten Gericht, haben wir die Studie auf diesen bezogen. Daß aber Steinmann darin Recht hat, daß diese Studie sich vielmehr auf den sogenannten Atlanten rechts über Jesaias bezieht, wird durch die Rückseite bewiesen (Abb. 10), wo Beinstudien zu dem Atlanten links über Jesaias sich vorfinden[7]). Es würde jedoch korrekter sein, diese beiden Studien unterschiedlos auf die beiden Atlanten zu beziehen. Ihre Beinbewegungen sind nämlich identisch, wenn auch im Gegensinne zueinander. Daß dies die richtige Auffassung wäre, wird noch dadurch bewiesen, daß die Armbewegungen in der erstgenannten Studie (für den Atlanten rechts über Jesaias) besser für den links über Jesaias stimmen. Mau muß daran erinnern, daß die Atlanten immer paarweise im Geiste Michelangelos entstanden sind und sich zueinander gegenseitig beziehen.[8])

Es ist Steinmann auch gelungen, die Beinstudien auf der Vorder- und Rückseite der Kreidezeichnung mit dem Kopf Julius II. (Ferri und

Jacobsen Tafel III und IV) mit andern Atlantenbeinen zu identifizieren. Dieser Nachweis dürfte uns um so willkommener sein, als dadurch bestätigt wird, daß hier wirklich das Bildnis Julius II. vorliegt und nicht, wie fälschlich vermutet wurde, das Pauls III. Die Entstehung des Julius-Porträts läßt sich, wie Steinmann richtig bemerkt, deshalb auch mit Sicherheit in die Sixtina-Periode und zwar nach Dezember 1510 ansetzen.

Abb. 9. Angebliche Studie für den Atlanten links über der Erythräa. Feder. British Museum. (Rückseite von Abb. 6.) Steinmann war wie kein anderer durch seine eingehende Analyse jeder einzelnen Figur der Sixtinischen Decke dazu befähigt, die vorhandenen Studien richtig zu bestimmen. Es ist ihm trotzdem nicht immer gelungen. So haben die drei Studien rechts auf diesem Blatt keine Beziehung zu dem Atlanten links über der Erythräa, dagegen sind sie Studien für die beiden Atlanten über Joel, welche fast Spiegelbilder voneinander sind, insonderheit für den links. Diese Atlanten über Joel, die ersten, welche Michelangelo geschaffen hat, erinnern, wie Steinmann richtig bemerkt, an quattrocentistische Vorbilder. Er bemerkt jedoch nicht, daß die Figur, welche diese wahrscheinlich inspiriert hat, in der Kapelle selbst sich vorfindet. Es ist nämlich die nackte jugendliche Figur im Vordergrund von Signorellis »Testament Moses«, von Steinmann als »Stamm Levi« bezeichnet. Der Unterschied besteht nur darin, daß die Signorellische Gestalt das rechte Bein über das linke gelegt hat.

Die Studie oben rechts scheint dagegen eine gegensätzliche Studie für den Atlanten rechts über Daniel zu sein, wenn auch die Armbewegungen im Fresko ganz geändert sind. Die andere links ist wahrscheinlich eine Studie zu dem Atlanten rechts über Ezekiel, hat dagegen mit dem Kupido im South Kensington Museum keine wirkliche Ähnlichkeit und ganz sicher nichts zu tun.

Der Hinweis auf eine vermeintliche Ähnlichkeit mit dem Kupido in London rührt von Berenson her. Er bemerkt: ». . . at all events is etablished by this leaf: that the Cupid belongs to the period and style of the Sixtine-nudes, and to no earlier date.« Die oberflächliche und zufällige Ähnlichkeit mit dem Kupido kann nicht so viel beweisen. Während seiner Schaffensperiode in der Sixtina fühlte Michelangelo gewiß keinen Drang sich noch mit der Anfertigung eines lebensgroßen Kupido in Marmor abzumühen. Wenn eine Unterbrechung der Arbeit in der Sixtina stattgefunden hat — und eine solche läßt sich in der Tat zwischen dem Herbst 1510 und dem Frühjahr 1511 nachweisen — dann hat er unterdessen sich vielmehr mit dem Julius-Denkmal beschäftigt. Zeugnis hierfür kann vielleicht eine auch bei Steinmann reproduzierte

Zeichnung ablegen, wo auf demselben Blatt Studien zur Libica und ihrem Knaben und — Federskizzen für Sklaven des Julius-Denkmales sich befinden (Abb. 48).

Abb. 11. Studie zum Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler-Museum. Haarlem. Die Rückseite (Abb. 12) zeigt Rötelstudien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard in seinem Werk über die Haarlemer Zeichnungen richtig bestimmt.

Abb. 13. Kopfstudie für den Atlanten rechts über der Persica. Rötel. Teyler Museum. Haarlem. Auf demselben Blatt befinden sich noch einige ausgezeichnete Beinstudien, die meines Erachtens weder von Steinmann noch von Berenson richtig bestimmt sind. Das ausgestreckte Bein rechts wie auch die Wiederholung des Fußes sind nicht Studien für Gottvater, sondern für Adam. Nur das dritte Bein unter der Kopfstudie kann als Studie zum Gottvater gelten. Auf der Rückseite (Abb. 14), Studien zur Erschaffung Adams, schon von Marcuard richtig bestimmt.

Abb. 15. Skizze für den Rumpf Gottvaters. Rötelstudie in den Uffizien. Diese Studie wurde von Ferri und mir entdeckt (Tafel IX in unserem Werk), zuerst wurde sie von uns in den Miscellanea d'Arte 1903 veröffentlicht. Steinmann zitiert diesen Aufsatz, nennt aber nur Ferri als Verfasser.

Auf der Rückseite (Abb. 16) Studien zum rechten erhobenen Arm und zur rechten Körperkontur des Atlanten rechts über Jesaias, sowie Studie für das stark geknickte Bein des Atlanten links über Daniel (Tafel X in unserem Werk). Diese Studien werden irrtümlich von Steinmann Federzeichnungen genannt. Sie sind mit dem Silberstift ausgeführt.

Abb. 19. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Rötel. Mrs. F. Locker-Sampson. Rowfant (Crawley). Die Zeichnung erscheint verdächtig und ist eher eine Kopie nach einer Studie Michelangelos. Der Zweifel an der Echtheit wird noch dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite eine Rötelkopie nach dem Kopf des Atlanten links über der Persica sich befindet (Abb. 20). Steinmann erwähnt noch, daß derselbe Kopf auch auf dem bekannten Studienblatt (in Oxford mit zwölf Köpfen) vorkommt, dessen noch von Springer angenommene Echtheit (Raffael und Michelangelo I, Fig. 15) von Wölfflin, und zwar mit größtem Recht, (Jugendwerke 80) widerlegt worden ist, und fügt hinzu: »Es ist Nerino Ferri (es soll heißen: Ferri und Jacobsen) gelungen, wenigstens eine der Vorlagen für diesen Kopf in den Uffizien zu entdecken.« (Vgl. Jacobsen und Ferri Tafel I.)

Abb. 21. Torso des Atlanten links über Jesaias. Schwarze Kreide. Louvre. Steinmann nennt diese Zeichnung mit Recht zweifelhaft. Die Handschrift auf dem Blatte ist auch nicht diejenige Michelangelos.

Abb. 22. Studie zum Atlanten links über Daniel. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann führt diese Zeichnung (nach dem Vorgang Berensons II, p. 113) unter den zweifelhaften an. Ich dagegen finde die Echtheit wahrscheinlich. Es ist die Fixierung einer Idee im Augenblicke der Konzeption, blitzschnell entworfen, um die Haltung und Bewegung der Figuren vorläufig festzustellen. Es ist keine Kopie nach dem Fresko, denn die Haltung des Körpers und die Armbewegungen sind dort wesentlich geändert.[9])

Abb. 23. Studie für eine Opferung Isaaks. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Steinmann glaubt in dieser Zeichnung eine Studie zu einem der Medaillons an der Decke erkannt zu haben. Das betreffende Medaillon ist sehr schlecht erhalten. Die Komposition, im ganzen nicht zu erkennen, stellt, wenn auch nicht ganz sicher, doch sehr wahrscheinlich Abrahams Opfer dar. Die Beziehung der Zeichnung zum Medaillon ist dagegen schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, wie Steinmann es auch eingesteht, ganz verschieden komponiert ist. Aber nicht nur das: der Stil, die Zeichnungsweise, kommt sonst in keiner echten Zeichnung dieser Epoche vor. Ich möchte sie deshalb lieber mit Berenson (II p. 1417) in die späteren Jahre des Meisters setzen. Übrigens möchte ich nicht leugnen, daß die Zeichnung, die von dem eben genannten Kritiker sehr hoch gesetzt wird, ja »among the masters great achievements« als ein Werk Michelangelos etwas Befremdliches hat. Nicht, daß sie bedeutender Qualitäten entbehrte. Die höchst komplizierte Komposition scheint in demselben Moment geboren und blitzschnell mit all ihren Einzelheiten auf das Papier geworfen. Die Freiheit, Sicherheit und Kühnheit des Entwurfes ist bewundernswürdig. Aber was sollen alle diese kreisförmigen Striche über der Brust Isaaks, über seinen Schultern und auf seinem Kopf ausdrücken? Man vergleiche diese Kurven mit denen in der merkwürdigen Zeichnung für das Jüngste Gericht im British Museum (Abb. 75), wo jeder Kreisstrich dazu dient, menschliche Körper für das Auge zu realisieren, wie sie in mächtigem Andrang emporstürmen. Hier, nicht in der Opferung, ist »every touch telling«. Man betrachte auch das linke Bein Abrahams, das für Michelangelo recht hölzern ausgefallen ist und einen Pferdefuß aufweist. Michelangelo zeichnet in seinen flüchtigen Skizzen sehr häufig gar nicht die Füße, oder deutet sie nur mit ein paar Strichen an, aber wo er sie zeichnet, gibt er ihnen eine menschliche Form. Diese Zeichnung zeigt nicht den Stil der Sixtina-Epoche, auch nicht den des Jüngsten Gerichtes. Wenn sie von dem Meister ist — und ich weiß nicht, welcher andere sonst in Betracht kommen könnte — gehört sie wahrscheinlich in eine noch spätere Epoche.[10])

Abb. 25. Auf der Rückseite eines Blattes, das auf der Vorderseite eine Figur für den Karton mit den badenden Soldaten (Abb. 24) zeigt, findet sich eine flüchtige Skizze für die Enthauptung des Holofernes. Schwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Man sieht, wie Michelangelo in solchen Skizzen nur das Wesentlichste der Komposition schnell entwirft, die Bewegung und Haltung fixiert, ohne sich um die Darstellung der Körperformen zu kümmern; die Beine sind mit ein paar parallelen Strichen gezeichnet, die Füße gar nicht.

Abb. 26. Studie zum lesenden Kämmerer in der Kreuzigung Hamans. Rötel. Casa Buonarroti. Die Echtheit dieser Zeichnung, die von Berenson bezweifelt ist, wird von Steinmann aufrecht erhalten. Ich möchte hier Steinmann beistimmen.[11])

Abb. 27, 29, 30, 31 zeigen Skizzen zu Haman. Von diesen sind die beiden ersten blitzschnell hingeworfene Federskizzen von großem Wert (British Museum und Louvre). Steinmann bemerkt nicht, daß auf der Louvre-Zeichnung (Abb. 29) eine leichte Kopfskizze zu einem Greis sich befindet, wahrscheinlich für Ahasverus oder Mardochai.[12]) Die beiden andern Skizzen, beide in Rötel, befinden sich im Teyler-Museum in Haarlem und im British Museum (Abb. 30 und 31).

Was die letztere betrifft, so ist sie wahrscheinlich eine Kopie, sei es nach einer Studie Michelangelos, sei es nach dem Fresko.[13]) Was aber die Rötelzeichnuug im Teyler-Museum betrifft (Abb. 30), so scheint mir die von Berenson angeregte Skepsis übertrieben (II, Nr. 1670). Marcuard, der verdienstvolle Herausgeber der Haarlemschen Zeichnungen, schätzte diese als eine der herrlichsten Schöpfungen Michelangelos. Und in der Tat, angesichts der Urplötzlichkeit des Entwurfes, der Impetuosität des Ausdruckes, die gleichsam das Papier durchbricht, der Frische des momentanen Lebens, Eigenschaften, die sich gewiß nicht kopieren lassen, ist der Enthusiasmus des Herrn von Marcuard leicht zu verstehen. Man vergleiche diese Studien mit der eben erwähnten sehr tüchtigen Kopie desselben Gegenstandes im British Museum. Bis man mir den Schüler oder Nachahmer nachweist, der dem Meister in andern Zeichnungen so nahe gekommen ist, halte auch ich das Blatt für echt. Von Daniele da Volterra rührt es sicher nicht her. Die Kopie eines Auferstehenden Nr. 238 in den Uffizien, die ihm zugeschrieben worden ist, kann sich mit diesen Studien nicht messen.[14]) Berenson, dem sonst der Blick für die innern Qualitäten einer Zeichnung nicht abgeht, charakterisiert diese Studien recht unglücklich: »These are faithful copies after the finished painting made by some clever and painstaking pupil, who was throughly acquainted with the masters draughtmanship«. Sie können in keinem Falle Kopien nach dem Fresko sein, und das Wort »pains-

taking« könnte nicht unpassender gebraucht werden. Keine Kopien, denn sie weichen von dem Fresko ab; so z. B. kommt die befehlend ausgestreckte Hand des Ahasverus ganz anders im Fresko vor. Ferner, hätte der Zeichner die Absicht gehabt, das Fresko zu kopieren, dann hätte er die Größe des Papiers oder die der Zeichnung besser berechnet. Er brauchte dann nicht den rechten Arm noch einmal zu zeichnen. Auch die linke Hand ist separat ausgeführt. Es ist jedoch eine Eigentümlichkeit Michelangelos, einzelne Körperteile entweder aus Raummangel oder der Deutlichkeit wegen separat zu zeichnen. Wenn also diese Studien Kopien sind, dann haben sie als Vorlage nicht das Fresko, sondern eine Zeichnung Buonarrotis gehabt.[15])

Abb. 32. Als Studien für die Erhöhung der ehernen Schlange in der Sixtina veröffentlicht Steinmann das herrliche Rötelblatt zu Oxford mit zwei Studien. Da kein einziger Zug des Freskos an der Gewölbeecke in den Studien wiederkehrt und eine solche figurenreiche Komposition unmöglich dort angebracht werden konnte, erscheint mir die Beziehung zu dem Fresko sehr fraglich.

Abb. 34. Steinmann gibt auch eine Abbildung des von Ferri und mir nachgewiesenen Blattes in den Uffizien, welches auf der Vorderseite in einem Tondo eine Darstellung hat, die wir als Erhöhung der ehernen Schlange interpretiert haben. Rötel. Fälschlich wird angegeben: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von N. Ferri«, es soll heißen: »Die Zeichnung wurde entdeckt und reproduziert von Ferri und Jacobsen und zwar zuerst in der Rivista d'Arte II, 1904 p. 28ff.« Steinmann vermutet, daß diese Zeichnung Beziehung zu der Decke hat, obwohl sie so wenig wie die Oxfordstudien einen einzigen Zug mit dem Fresko in der Gewölbeecke gemeinsam hat. Michelangelo konnte ja, wie Steinmann meint, die Komposition der ehernen Schlange ursprünglich für ein Medaillon bestimmt haben. Wir haben anfänglich dieselbe Idee gehabt; da es uns aber gelang, die nebenstehende männliche Gestalt mit Sicherheit als eine Studie für einen der gefesselten Sklaven am Julius-Monument zu erkennen, erschien es uns wahrscheinlicher, daß auch jene Studie hierher gehörte. Es ist ja bezeugt, daß Bronzemedaillons mit figürlichen Darstellungen hier verwendet werden sollten, und ein Medaillon mit der Erhöhung der ehernen Schlange konnte als Ausschmückung der Moses-Statue recht passend erscheinen.

Abb. 36. Angebliche Studie zur Eva des Sündenfalles. Feder. Casa Buonarroti. Steinmann nimmt diese Zeichnung mit Unrecht als echt an. Sie ist offenbar Schülerkopie. Es findet sich zwar auf dem Blatt ein Wort in der authentischen Handschrift Buonarrotis. Aber was steht da? Wenn ich mich nicht täusche: »meschino« (oder mischino).

Das erinnert mich an ein Blatt im British Museum, das Prof. Ferri und ich nach einer Braunschen Reproduktion vor mehreren Jahren studierten Darauf befanden sich zwei Madonnenstudien, die uns unbedingt echt erschienen, daneben aber einige Versionen derselben Figur von ängstlich tastender Hand, die unmöglich dem großen Meister zugeschrieben werden konnten. Sollten wir wegen dieser schwachen Studien dem Meister das Blatt absprechen? Endlich wurden wir aufmerksam auf einige auf das Blatt geschriebene Worte in der bekannten Handschrift Michelangelos: »Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna, e non perder tempo«. Die Lösung war gefunden. Die echten Studien waren Vorzeichnungen Michelangelos für seinen Schüler Antonio Mini. Der Versuch Antonios hat den Meister nicht befriedigt, und er fordert den Schüler auf, sich immer mehr und mehr zu üben. In dem später erschienenen Werke Berensons wird das Blatt in ähnlicher Weise interpretiert[16]).

Abb. 37 und 38. Als Studien zum Adam in der Vertreibung aus dem Paradiese macht Steinmann auf zwei Blätter in der Casa Buonarroti aufmerksam. Schwarze Kreide.[17]) Diese Zeichnungen, die in Berensons Katalog nicht notiert sind, zeigen in der Tat das Gepräge des Meisters selbst.

Anmerkungen.

[1]) Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von Ernst Steinmann. Zweiter Band Michelangelo. München, Bruckmann 1903.

[2]) Emil Jacobsen und P. Nerino Ferri. Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1905.

[3]) Diese kleine Studie befindet sich auf der Rückseite des Blattes. Auf der Vorderseite dagegen Studien für die mediceischen Denkmäler, die also von einer viel späteren Epoche stammen. Es kommt wohl vor, daß Studien zu Werken, die zeitlich weit voneinander liegen, auf demselben Blatt sich finden, aber doch nur als Ausnahme.

Der Kopf hat wohl Ausdruck und Stimmung, aber keine besonderen zeichnerischen Eigenschaften.

[4]) Einige Monate, nachdem dieser Aufsatz an die Redaktion des Repert. für Kunstwissenschaft eingesandt war, erschien in derselben Zeitschrift eine Rezension von Prof. Henry Thode über das Werk Steinmanns, die auch den Abschnitt über die Handzeichnungen besonders berücksichtigte. (Heft 1.) Ich kann leider erst jetzt bei der Korrektur die kritischen Ergebnisse des Prof. Thode, die in vielen Fällen mit den meinigen übereinstimmen, kurz berühren.

[5]) Bernhard Berenson, Designs of the Florentine Painters. Murray London 1903 II, N. 1484.

[6]) A. a. O. Tafel VII.

[7]) Lucus a non lucendo! Man nennt sie Atlanten, weil sie nichts tragen denn Bänder und Blättergirlanden; das ist doch keine Last für einen Atlanten!

[8]) Thode scheint zu demselben Resultat gekommen zu sein.

[9]) Auch Thode hält sie für echt.

[10]) Auch Thode hält sie für spät.

11) Auch Thode hält die Zeichnung für echt.

12) Thode hat die Skizze bemerkt, bezieht sie jedoch auf den Kopf Noahs.

13) Thode hält sie dagegen für echt.

14) Jene Zeichnung ist übrigens keine Kopie nach der von Steinmann irrtümlicherweise als Original reproduzierten Studie im British Museum, die selbst Kopie ist (siehe weiter unten Abb. 84), sondern nach dem Fresko oder nach einer Originalstudie des Meisters.

15) Auch Thode hielt diese Zeichnung für echt und nicht nach dem Fresko gemacht.

16) Die ganze Strichführung und Technik der Zeichnung in Casa Buonarroti erinnert übrigens nicht wenig an die Manier Bandinellis. Man vergleiche sie mit der Zeichnung abgebildet unter Nr. 17. Nach Thode hat diese Zeichnung weder Beziehung zur Eva, noch ist sie von Michelangelo.

17) Nr. 37 ist von Steinmann als Kohlezeichnung bezeichnet. Das Material ist, wie ich glaube vielmehr weiche Schwarzkreide.

(Schluß folgt.)

Separatabdruck aus Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX.
Druck von Georg Reimer in Berlin.

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen.**

(Schluß.)

Abb. 39. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Feder. Im Jahre 1885 in Wien mit der Sammlung Artaria versteigert. Die Zeichnung hat mit Adam nichts zu tun. Sie ist eine Studie zu einem ruhenden Flußgott, der in kleinerer Gestalt auf der Rückseite (Abb. 40) noch einmal gezeichnet ist. Während auf der Vorderseite der Flußgott ohne Kopf und mit unvollständigem rechten Bein gezeichnet ist, ist er auf der Rückseite in kleinerem Maßstab als Ganzfigur dargestellt. Daselbst auch Hand- und Fußstudien, Studie zum Kopfe und vier andere Entwürfe zu ruhenden drapierten Figuren. Es ist seltsam, daß Steinmann, der die kleine Figur auf der Rückseite richtig als Flußgott bezeichnet, die große Studie der Vorderseite in Beziehung zu Adam bringen kann.[18]) Es liegt nahe, das ganze Blatt — es sei nun Original oder Kopie — auf die Medici-Grabdenkmäler zu beziehen. Was die Sache jedoch kompliziert, sind die vier Studien zu ruhenden drapierten Figuren, die nach meiner Ansicht weiblich sind (Steinmann sieht sie als männlich an). Würde man diesen Gestalten ihre Draperien abziehen, so käme genau dieselbe Körperstellung wie bei dem Flußgott zum Vorschein. Haben auch diese Figuren Beziehung zu den Denkmälern? Hat der Meister vielleicht einen Augenblick gedacht, die Flußgötter durch Quellnymphen zu ersetzen? Daß er sich schließlich zu Flußgöttern entschloß, beweist der neuerdings in der Akademie zu Florenz nachgewiesene Torso eines auf Michelangelo zurückgehenden Tonmodells eines ruhenden Flußgottes. Ich vermute, daß unsere Studien (oder das Original des Blattes) Beziehung zu diesen, nie zur Ausführung gekommenen dekorativen Gestalten der Medici-Grabmäler haben. Es kommt zwar noch ein Flußgott in einem Werk des Meisters

vor, nämlich in der sehr ausgeführten Zeichnung »Phaetons Fall« in Windsor, welcher in der Körperhaltung, den Stellungen der Beine und des rechten Armes Ähnlichkeit mit unseren Studien hat. Daß diese Beziehung zu jener Figur haben, erscheint mir jedoch wenig wahrscheinlich.

Der Flußgott Michelangelos hat natürlich ein antikes Vorbild gehabt, und ich glaube dieses Vorbild nachweisen zu können. Es ist kein anderes, als die im Januar 1512 bei S. Maria sopra Minerva aufgefundene mächtige Statue eines Flußgottes, die zuerst in die Antikensammlung Julius II., im Jahre 1796 jedoch unter dem Namen »der Tiber« in den Louvre kam, wo sie sich noch jetzt befindet. Das Datum der Auffindung kann als terminus a quo für die Zeichnung dienen.

Diese Flußgötter haben, wie bekannt, zu sehr viel Zweifel und Diskurs Anlaß gegeben. Berenson fragt sich, ob der Meister, wenn er auch in einem Brief vom 20. Juni 1526 geschrieben hat, daß er sie machen wolle und zwar mit eigener Hand, »whether ever then Michelangelo seriously intended to execute them (I. pag. 209)«. Das Tonmodell in der Florentiner Akademie scheint zu beweisen, daß er wirklich sehr ernstlich daran gedacht hat, wenn er sie auch schließlich aufgab.

Abb. 41. Angebliche Studien zur Erschaffung Adams. Rötel. Venezianische Akademie. Diese Studien sind, obwohl sehr schön, doch nicht echt. Sie sind Kopien nach einem früheren Studienblatt zum Adam, jedoch, wenn ich mich nicht täusche, von keinem geringeren als Andrea del Sarto. Man sieht aus diesen Zeichnungen, wie der Meister sich anfangs die Stellung Adams mehr aufrecht gedacht hat, nicht auf den gebogenen, sondern auf den ausgestreckten, mit der Handfläche auf den Boden drückenden rechten Arm sich stützend.

Abb. 43. Studie zu einer weiblichen Figur mit zwei Kindern. Rötel. Louvre. Steinmann nennt sie eine wahrscheinlich frühe Studie zu der Erythräa. Berenson, der wohl das Sibyllenartige in der Gruppe erkennt, glaubt doch an eine Madonna mit den beiden Kindern. Mit der Erythräa hat die Studie keine Ähnlichkeit, doch möchte ich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß es eine nicht benutzte Studie zu einer Sibylle sein könnte. Die natürlichste Interpretation der Gruppe wäre freilich: Studie zu einer Caritas.

Abb. 44. Tragung eines Toten. Rückseite der vorigen Zeichnung. Rötel. Nicht zwei, wie Steinmann angibt, sondern drei Männer tragen den Toten. Berenson hält diese sehr bedeutende Darstellung für eine Tragung des toten Christus (I p. 228, II Nr. 1584). Diese Deutung erscheint mir recht willkürlich. Auf die fehlenden Wundmale an den Füßen möchte ich nicht zuviel Gewicht legen, umso mehr aber auf die Weise, in der der Tote fortgeschleppt wird. Einen toten Christus hätte

man in zarterer Weise getragen. Ansprechender ist die Meinung Steinmanns, daß die Zeichnung eine nicht benutzte Studie für die Sündflut ist.

Abb. 47. Angebliche Studie zu der Cumäa. Rötel. Aufbewahrungsort unbekannt. Steinmann glaubt hier eine Originalstudie für den Kopf der Sibylle zu erkennen. Mit Unrecht sicherlich. Es ist meiner Ansicht nach nur eine sorgfältige Kopie nach dem Fresko.[19])

Abb. 48 und 50. Als Studie für die Libica ist, soviel ich weiß, nur das berühmte Blatt in Oxford bekannt mit Rötelstudien für die rechte Hand der Sibylle, für ihren Knaben, sowie mit den schon oben erwähnten kleinen Federskizzen zum Julius-Denkmal.

Die Reproduktion einer in den Uffizien befindlichen Rötelkopie eines reichen Studienblattes für die Libica muß uns deshalb willkommen sein, weil das Original wahrscheinlich verschollen ist (Abb. 50). Die Kopie ist in den Uffizien Heemskerk zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist willkürlich, wenn auch die niederländische Herkunft nicht unmöglich ist.

Abb. 51. Angebliche Studie für den Kopf der schlafenden Frau in der Oziasgruppe. Rötel. Casa Buonarroti. Die Beziehung hat geringe Wahrscheinlichkeit und wird auch von Steinmann nur als Vermutung angeführt. Nach Berenson könnte dieser »Jünglingskopf« (ob das Modell weiblich oder männlich ist, kann in der Tat zweifelhaft sein) vielleicht als eine Studie für eine Frau in der Grablegung der National-Gallery gedient haben. Doch ist dagegen einzuwenden, daß der Stil derjenige der Sixtinaepoche ist, während die Deposizione einer anderen Periode gehört.

Abb. 52. Frauenbildnis, daneben kleiner Kopf eines Mannes. Angebliche Studien zu der Ozias- und der Jessegruppe. Schwarze Kreide. Uffizien. Der männliche Kopf hat keine Beziehung zum Manne der Oziasgruppe. Der Facekopf der sitzenden Frau ist auch anders als der weibliche Kopf der Zeichnung. Dieser scheint dagegen eine Variation der Delphica von einem Schüler zu sein, nach Berenson von dem von ihm konstruierten Andrea di Michelangelo. Namentlich deutet die unbestimmte und schwache Zeichnung des Mundes auf Schülerarbeit. Der Meister selbst zeichnet den Mund immer scharf, voll von Ausdruck und Charakter.

Abb. 53. Angebliche Studie in engerem Zusammenhang mit der Gruppe: Jesse, David, Salomon in den Stichkappen. Feder. Louvre. Er ist unsicher, ob diese Studie anscheinend für eine Anna selbdritt irgendeine Beziehung zu den Sixtina-Fresken hat, wenn dies auch wahrscheinlich ist. Sie hat den Charakter der Kompositionen für die Vorfahren Christi, aber keine Beziehung zu einer bestimmten Gruppe.

Abb. 54. Flüchtige Skizze zu dem Judith-Fresko der Gewölbeecke oder vielleicht zu einer Salome mit dem Kopf Johannes'. Feder. Rückseite der vorigen Zeichnung. Berenson (II, Nr. 1579) nimmt das erste

an: die Magd Judiths empfängt das Haupt des Holofernes. Ebenso vermutet er in der nackten Figur auf der Vorderseite eine Studie zu einem David als ersten Gedanken zu David und Goliath der Gewölbeecke. Das ist ja nicht unmöglich, doch eine sehr unsichere Konjektur.

Abb. 55 und 56. Angebliche Studien für den Träger des Geschlechtsregisters in einer der jetzt (durch Schaffung des Jüngsten Gerichtes) verloren gegangenen Lunetten. Feder. Uffizien. Ein Stich von Ottley hat uns die Gestalten dieser Lunette bewahrt (Abb. auf Seite 201 in Steinmanns Werk). Diese Beziehung zu der betreffenden Lunette ist sehr unsicher, ja kaum wahrscheinlich. Nur eine der beiden Figuren kann hier in Frage kommen, nämlich die, welche ebenso wie die betreffende Figur in Ottleys Stich einen Folianten trägt. Ein sehr wesentlicher Unterschied ist jedoch, daß die Figur in Ottleys Stich im Folianten liest, während die Figur der Zeichnung denselben vorzeigt, was bei den Aposteln, besonders bei den Evangelisten sehr häufig vorkommt. Dies bedingt natürlich eine sehr verschiedene Körperstellung. Die beiden Figurenstudien haben andererseits eine große Verwandtschaft mit der kleinen Apostelfigur in einem im British Museum befindlichen Entwurf für die erstgeplante Dekoration der Decke, als der Figurenschmuck sich nur auf die zwölf Apostel beschränken sollte. Dieser Entwurf ist reproduziert in Symonds Life of Michelangelo I, p. 224, von Wölfflin im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XIII, p. 179, endlich auch in Steinmanns Werk S. 201.

Die beiden Studien, welche zu den unbekannten, erst von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen gehören, haben wir zu dem ersten Entwurf der Decke in Beziehung gebracht. Die Deutung Steinmanns, die er seinerzeit persönlich Prof. P. N. Ferri mitgeteilt hat, konnte noch Platz finden in einer Note der französischen Ausgabe unseres Werkes. Ich bemerke jedoch, daß ich an unserer Deutung, als der weitaus wahrscheinlichsten, noch festhalte[20]). Steinmann schreibt über die Auffindung dieser Studien wieder in sehr inkorrekter Weise: »Federzeichnungen in den Uffizien, entdeckt und ediert von N. Ferri. Rivista d'Arte II 1904 p. 26« (soll heißen: entdeckt und ediert von Ferri und Jacobsen. Rivista d'Arte etc.[21]).

Abb. 57. Angebliche Studie zu der Naasson-Lunette. Schwarze Kreide. Casa Buonarotti. Die Gestalt zeigt genau dieselbe Stellung, wie die sich spiegelnden Frauen der Naasson-Lunette, nicht aber den Stil des Meisters, sondern den etwas übertriebenen eines Schülers.

Abb. 59. Frauenbildnis. Rötel. Oxford. Es ist ganz unberechtigt, dieses sehr feine Frauenbildnis als Studie für den Jüngling in der Eleasar-Mathan-Lunette (wenn auch mit Fragezeichen) zu bezeichnen. Daß

beide nach rechts geneigte Profilköpfe haben, genügt wirklich nicht. Auch zeigt das Bildnis einen michelangelesken Typus, der auch sonst häufig vorkommt. Wenn man endlich dies feine Bildnis mit dem Sixtina-Fresko in Verbindung setzen will, dann wäre die Beziehung zu der Frau in der Exechias-Menasse-Amon-Lunette, welche denselben Typus und genau dieselbe Haltung des Kopfes und Oberkörpers, wenn auch im Gegensinn aufweist, viel wahrscheinlicher.

Abb. 60. Mutmaßliche Studie für einen Frauenkopf in der Lunette mit der Joseph-Gruppe. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Die Beziehung, die zuerst von Berenson nachgewiesen ist (II, Nr. 1608), erscheint unsicher; auch Steinmann findet die Übereinstimmung nicht schlagend. Für ihn ist dieser herrliche, lionardesk anmutende Kopf ein Frauenkopf. Für mich ist es dagegen der Kopf eines Jünglings, vielleicht eines behelmten Jünglings. Ob er überhaupt eine Studie für die Sixtina ist, erscheint mir zweifelhaft.

Abb. 61. Kopie des B. Passarotti nach der Roboam-Abias-Lunette. Feder, Uffizien. Lehrreich ist der Vergleich mit dem Fresko. Bei Passarotti ist der Kopf nicht recht mit dem Körper verbunden und hat kein Gewicht.

Abb. 62. Studien für einen der Engel mit den Marterwerkzeugen im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Die mittlere Studie mit dazu gehöriger Armstudie oben scheint in der Tat Beziehung zu einem niederfahrenden Engel oben rechts zu haben. Ob sie nicht ursprünglich für das geplante, aber nicht ausgeführte Fresko für die Eingangswand der Kapelle »Sturz der gefallenen Engel« bestimmt war?

Abb. 63. Zwei Studien für denselben Engel und angeblich zwei andere für den Engel mit dem Essigschwamm (Rückseite der vorigen Zeichnung). Die Beziehung zu der letztgenannten Figur kann ich nicht anerkennen. Dagegen erscheint in der Figur oben rechts ein genaues Vorbild für die von Marcello Venusti in seiner Kopie des Freskos in Neapel dort, wo im Wandgemälde die Füße Jonas' sind, angebrachte Gestalt Gottvaters, von Engeln umgeben. Es ist ja selbstverständlich, daß Michelangelo seinem Schüler und treuen Anhänger das Vorbild für diese Figur gegeben hat, als dieser im Jahre 1549 und, wie es scheint, unter Buonarrotis eigener Leitung für den Kardinal Alessandro Farnese jene Kopie schuf. Ja, man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es Michelangelo selbst gewesen ist, der diese Krönung seines Werkes mit dem oben erscheinenden Gottvater und der darunter schwebenden Taube erdacht hat. Die Figur oben rechts in der Zeichnung zeigt genau dieselben Armbewegungen und die-

selbe Haltung des Kopfes und Körpers wie der erscheinende Gottvater (siehe die Abbildung von der Kopie Venustis in der Tafelmappe des Steinmannschen Werkes).

Abb. 64. Studie für die Hauptgruppe des Jüngsten Gerichtes. Schwarze Kreide. Musée Bonnat. Bayonne. Es ist ein Verdienst Steinmanns, daß er diese für die Entstehungsgeschichte des Werkes hochwichtige frühe Studie herangezogen hat. B. Berenson scheint sie nicht gekannt zu haben. Das Toben der Leidenschaften, welches das Fresko durchbraust, rührt sich hier nur in schwachen Strömungen. Der Heiland (sehr isoliert) sitzt. Seine Armbewegungen sind noch wenig gewaltsam. Maria, mit der Gruppe der Heiligen eng verbunden, tief unter ihm angebracht streckt ihre Arme flehend gegen ihn aus. Das Merkwürdigste in der Zeichnung ist eine sitzende Gestalt rechts, die fast als Gegenstück zu Maria zu betrachten ist. Sie sitzt ganz ruhig, den Kopf auf die Hand gestützt, und blickt den Heiland an. Es wundert mich, daß Steinmann nicht im Texte diese Komposition in höherem Grade für die Entstehungsgeschichte des Freskos verwertet hat.

Abb. 65. Studie für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Hier herrscht dieselbe unerbittliche Stimmung wie im Fresko, ja die Bewegung Christi ist noch leidenschaftlicher. Nur Maria breitet die Arme flehend aus. Sehr auffallend ist eine im Fresko nicht benutzte Figur, die einen Teufel mit aller Gewalt angreift. Im Fresko dagegen verhalten sich die Verdammten durchgängig defensiv.

In welchem Grade Michelangelo seinen in vielen Jahren angesammelten tiefen Gram und die ganze Bitterkeit seiner empfindsamen Seele in dieses Fresko, das Unversöhnlichkeit, ja man kann sagen Menschenhaß, atmet, hineingelegt hat, zeigt sich darin, daß er der Gottesmutter, wenn auch nicht in den frühesten Entwürfen, doch zuletzt die von der Tradition geheiligte und dem Marienkultus so angemessene Rolle der Fürbitterin des unseligen Menschengeschlechtes vorenthalten hat. Das scheint von seinem unbeugsamen Temperament und von dem finstern Ernst seiner verwundeten Seele zu zeugen. Es ist vielleicht nicht übertrieben — jedenfalls kann man versucht sein, — dies gewaltige Freskowerk, wie er es gestaltete, als eine durch lange Zeit aufgesparte Rache zu betrachten. Wie Shakespeare durch seinen »Timon von Athen« sich von seiner Bitterkeit und seinem Menschenhaß befreit hat, so hat der große Künstler vielleicht auch endlich frei aufgeatmet, als er in das vollendete Werk all seinen Groll hineingedonnert hatte.[22])

Abb. 66. Studie zum Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Uffizien, Koll. Santarelli. Diese Zeichnung befand sich zwar unter dem Namen

Michelangelo in der Santarelli-Kollektion, aber von den Forschern unbekannt und in der Literatur nicht erwähnt. Erst Ferri hat das Verdienst gehabt, dies wichtige Blatt hervorgezogen zu haben. Es wurde zuerst in der Rassegna d'Arte Dezember 1901 und später in unserem Tafelwerk zusammen mit den von uns gemeinsam nachgewiesenen Zeichnungen und zwar auf Tafel XXIV reproduziert.

Links Studie für Christus und Maria. Der Heiland erscheint auch hier leidenschaftlicher als im Fresko. Maria ist ihm hier wie im Fresko ganz nahe (in den beiden andern Studien stand sie ihm ferner) und wendet sich noch flehend gegen ihn (die Studie gehört also wie die beiden besprochenen Blätter noch zu den frühen Entwürfen). Warum Steinmann hier Christus bärtig nennt, verstehe ich nicht. Er ist hier nicht anders, als auf anderen Studien. Eine andere seltsame Behauptung ist die (II, p. 531), daß die Gestalt des Heilandes hier eine Kopie nach Bertoldo sei. Michelangelo sollte also plötzlich in seinem späten Alter den Lehrer seiner ersten Jugendzeit kopiert haben!

Rechts Gruppe der Märtyrer. Hier ist vielleicht noch der hl. Laurentius mit dem Rost zu erkennen. Aber diese Figur scheint später für den hl. Bartholomäus verwendet. Es kann nur durch einen Anordnungsfehler geschehen sein, daß diese bedeutende Zeichnung in Berensons Katalog in die Schule Michelangelos gesetzt worden ist (Nr. 1654). Die Erwähnung der Zeichnung, welche die Echtheit derselben vollauf anerkennt, widerspricht dem ihr gegebenen Platz: »It is clear, that this sketch along with the one for the entire composition in Casa Buonarroti, were drawn before Michelangelo had yet made up his mind to destroy his own two lunettes belonging to the ceiling and using their space for the upper part of the Last Judgment«. Und ferner in Band I p. 220 Note heißt es: Contemporary with this (die erwähnte Zeichnung in der Casa Buonarroti) and of the same style and quality is a sketch in the Santarelli Collection of the Uffizi«.[23])

Abb. 68 und 69. Angebliche Studien für einen Auserwählten und für einen Verdammten. Schwarze Kreide. British Museum und Casa Buonarroti. Keine echten Zeichnungen. Kopien von Schülerhand. Ja, die erste Zeichnung kann eine Fälschung sein, denn um den Eindruck der Echtheit hervorzurufen, ist die Armstellung der einen Figur zuerst anders als im Fresko gezeichnet und dann später korrigiert. Auf der Rückseite befinden sich angeblich einige Linien von der Handschrift Buonarrotis. Aber auch das könnte nur als Beweis gelten, wenn gegen den Stil der Studie nichts Wesentliches einzuwenden wäre. Hier beweist es dagegen nur, daß das Papier, worauf die Studie gezeichnet ist, aus dem Hause Michelangelos herrührt.

Abb. 71. Studie für den hl. Laurentius. Sehwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Als Modell für die Kopfstudie dürfte einer von Michelangelos sehr benutzten Gehilfen gedient haben. Denn dieser Kopf kommt wiederholt vor. So — mit jüngerem Ausdruck — bei einem Atlanten rechts über der Persica, dann auf dem Blatt in Haarlem mit Studien zur Erschaffung Adams (Abb. 13), ferner noch — mit bedeutend älterem Ausdruck — auf der Rückseite des Blattes im British Museum zum Jüngsten Gericht (Abb. 76).

Abb. 72. Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Studie für eine nicht leicht zu bestimmende Figur in demselben Fresko. Möglich für den Verdammten ganz links in der Gruppe der sieben Todsünden über dem Figurenpaar, welches Steinmann (II S. 577) mit Dantes Francesca und Paolo identifiziert hat.

Abb. 73. Angebliche Studie zum Kopf des hl. Bartholomäus Schwarze Kreide. British Museum. Dieses glänzend gezeichnete Bildnis mit ausgeprägten Porträtzügen hat mit dem hl. Bartholomäus nichts zu tun und zeigt weder den Geist noch den Stil Michelangelos.

Abb. 74. Angebliche Studie für einen der Kämpfenden in der Gruppe der sieben Todsünden. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Striche der Zeichnung zeigen jedoch nicht die machtvolle Ausdrucksfähigkeit Michelangelos, auch sind die Beine im Verhältnis zum Oberkörper zu kurz geraten. Wahrscheinlich Kopie eines Schülers.

Abb. 75. Reiches Studienblatt für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Studien für die sieben Todsünden, für den Engel mit den Marterwerkzeugen, sowie eine angefangene Studie, für diejenige Gestalt, die ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht. Diese letzte Figur gehört jedoch einem früheren Stadium des Blattes, und über dieses hinaus sind die kräftigen Entwürfe für die rechte Seite des Freskos gezeichnet.

Das Blatt steht selbst in den Werken Michelangelos fast einzig da. Die Striche, womit diese ungestüm hervordrängenden, mächtigen, stark gekürzten Leiber gezeichnet sind, erscheinen mit Kraft geladen wie gespannte Bogenstränge. Es ist die finstere Machtfülle in der Seele des Meisters, die sich hier zu entladen bestrebt. Der Entwurf ähnelt einer Gewitterwolke: es donnert schwach aus dem Blatt, und hie und da lodern Blitze auf. Keinem vor oder nach Michelangelo ist es gelungen, in seine Striche eine solche unbändige und drohende Kraftfülle zu legen.

Abb. 76. Studien zum Jüngsten Gericht; Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Kopfstudien zu einer der Figuren, wenn auch kaum zu derjenigen, welche Steinmann angibt, nämlich die in der Märtyrergruppe, welche neben dem Kreuzträger über Simon erscheint.

Abb. 77 und 78. Studien zu einer Figur in der Gruppe über Charons Kahn, nach Steinmann wahrscheinlich von Signorelli inspiriert. Teyler-Museum. Haarlem. Schwarze Kreide. Ich halte mit Steinmann, im Gegensatz zu Berenson, die Studien für echt. In der Studie für den linken Arm und die Schulter sieht man sehr genau den Körperteil gezeichnet, welcher den Meister immer sehr beschäftigt hat, nämlich das Schlüsselbein (clavicola) mit zugehöriger Schulter. (Vgl. Ferris und mein Werk, Neuentdeckte Zeichnungen Michelangelos. Tafel V.)

Abb. 79. Angebliche Kopfstudie für einen Verdammten. Schwarze Kreide. Windsor-Castle. Steinmann vermutet hier eine Studie für den Unseligen, welchen Schlangen und Teufel zur Hölle herniederdrücken. Das ist jedoch ganz willkürlich, denn der Kopf in Windsor hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dieser Figur. Der Ausdruck dieses berühmten Kopfes ist nicht so sehr vor Schrecken erstarrt, als drohend; mehr an den in seinem Fall noch wild schreienden und herausfordernden Lucifer, wie als an einen Unseligen wird man erinnert. Ich wage deshalb die Vermutung, daß diese Zeichnung nicht für das Jüngste Gericht, für welches sie jedenfalls nicht benutzt worden ist, sondern für das projektierte Fresko mit dem Sturz der gefallenen Engel und zwar für die Hauptgestalt desselben bestimmt war. Daß Skizzen für den »Fall Lucifers« existiert haben, wird von Vasari bestätigt.[24])

Abb. 80. Studie für einen Verdammten (Kopie?). Schwarze Kreide. Morelli hielt diese Zeichnung — kaum mit Recht — für echt. Berenson und nach ihm Steinmann bezweifeln die Echtheit. Es gibt in der Tat gewichtige Gründe, diese Studie für eine Kopie oder eine Nachahmung zu halten. Die Muskulatur des ausgestreckten rechten Armes ist nicht recht verstanden. Die Vertiefungen, welche durch die Muskelbewegungen entstehen, erscheinen wie Löcher im Fleisch. Der linke Oberschenkel ist gar nicht modelliert.

Abb. 81. Studien für Teufelsköpfe. Rötel. British Museum. Steinmann glaubt, daß diese Studien mit den beiden Teufelsköpfen rechts und links von Minos sich identifizieren lassen. Das läßt sich aber dem Fresko gegenüber kaum mehr nachweisen, dagegen besser im Stich des N. della Casa (1543), wo ein Kopf oben rechts von Minos und ein anderer unten zu den Studien vielleicht Beziehung haben können.

Warum Steinmann bei dieser Gelegenheit das Blatt in Lille mit ähnlichen Teufelsfratzen bezweifelt, verstehe ich nicht. Ebenso wie Lionardo hatte auch Michelangelo Vergnügen daran, solche Fratzen zu zeichnen, die er auch vielfach dekorativ zu verwerten verstand.

Abb. 82 und 83. Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Warum spezifiziert Steinmann nicht

die Studien auf der Rückseite, die viel interessanter sind, als die auf der Vorderseite, wo nur Unterkörper und Beine einer Gestalt sich mit Sicherheit identifizieren lassen! Hier finden sich wenigstens sieben oder acht kleine Entwürfe zu dem Auferstandenen, der von zwei Engeln an den Beinen herangezogen wird, während ein Teufel sich an seinen Kopf klammert, um ihn herabzuziehen, ein Zeugnis dafür, wie auch Michelangelo mit seinen Ideen ringt. Hier findet sich noch eine Studie zu dem Auferstehenden, der vom Rücken gesehen auf dem Boden liegt und mit der Hand sich zu erheben bestrebt, dieselbe Gestalt, von der eine unechte Studie in der Abbildung 84 vorkommt; daneben noch eine kleine Studie (im Gegensinn) für den Auserwählten, der ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht; ferner noch ein kleiner Entwurf für den Auserwählten, der mit dem Kopfe und Oberkörper (im Fresko mit einer Mönchskutte bekleidet) aus der Erde hervorbricht. Ich bin geneigt, diesen Kopf als ein Bildnis Savonarolas zu betrachten. Von dieser ganzen reichen Rückseite berichtet uns Steinmann nichts.

Abb. 84 und 85. Angebliche Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British-Museum. Es wundert mich, daß Steinmann diese feinen, aber ängstlichen Zeichnungen, die der Macht und Ausdrucksfülle Michelangelos entbehren, als echte Studien beanspruchen kann.[25])

Anmerkungen.

[18]) Auch Thode kann keine Beziehug zu Adam finden, sie ist nach ihm auch keine originale Zeichnung.

[19]) Auch nach Thode Kopie.

[20]) Thode dagegen glaubt an die Deutung Steinmanns.

[21]) Und im zweiten Teil seines Werkes auf Seite 592 folgendes: »Im Jahre 1903 veröffentlichten Nerino Ferri und E. Jacobsen im ersten Band der Miscellanea d'Arte (p. 73 ff.) eine Anzahl unbekannter Zeichnungen Buonarrotis in den Uffizien. Als Epilog dieser wertvollen Entdeckung veröffentlichte Ferri im Jahre 1904 in der Rivista d'Arte p. 25 ff. noch weitere sieben Zeichnungen aus den Uffizien etc. . .« Ich muß hierzu bemerken, daß diese letzte Serie ebensowohl wie die größere in Miscellanea d'Arte nicht von Ferri allein, sondern, wie bekannt, von Ferri und vom Verfasser dieses Aufsatzes publiziert worden ist. Steinmann dürfte darüber nicht im Zweifel sein, da die betreffende Veröffentlichung von uns beiden signiert war.

Es ist ja wahr, daß in gewissen Kreisen in Italien kunstwissenschaftliche Funde, die von fremden Archäologen aus italienischem Boden gezogen oder von andern Kunstschriftstellern in den Kirchen oder Museen nachgewiesen werden, mit schiefen Blicken angesehen und mitunter auch ignoriert werden. Das ist eine bedauerliche, jedoch begreifliche Tatsache. Deutsche Gelehrte dagegen haben keine Entschuldigung und, wie mir scheint, auch keine Veranlassung, in dieser Hinsicht ihren italienischen Kollegen an die Hand zu gehen. Ich füge noch hinzu, daß dem Gerechtigkeitssinn meines ausgezeichneten Mitarbeiters nichts mehr widerstreben könnte, als solche Tendenzen. Zum Beweise diene die Erklärung, die er auf gegebene Veranlassung hin durch Dr. Goffredo Grilli in

»La Nazione« unterm 8. Februar 1904 abzugeben für gut befand: Goffredo Grilli schrieb: »In seguito al mio articolo sui »Nuovi disegni di Michelangelo«, pubblicato nel n. 37 della »Nazione«, dal quale poteva forse apparire che il vanto principale della scoperta e della identificazione di quei disegni spettasse a Pasquale Nerino Ferri, questo mi prega di dichiarare per la verità, che il merito di questo fortunato rinvenimento e di tutte le indagini fatte sui disegni stessi per identificarli, deve attribuirsi, in pari misura, anche a Emil Jacobsen che fu suo collaboratore.«

[22]) Vergleiche Georg Brandes, William Shakespeare p. 819 Paris. Leipzig 1896. »Es scheint, daß Shakespeare sich von der schlimmsten Pein des Grames befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und daß er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang gestiegene Crescendo das höchste Forte erreicht und nichts mehr zu sagen übrig war«. — Man kann vielleicht einwenden, daß um diese Zeit Buonarroti in Rom höher verehrt wurde als irgend ein anderer Künstler Italiens. Aber war das Ausgleich genug für ein Temperament wie Michelangelos?

[23]) Bei Berenson befinden sich noch andere Ungenauigkeiten. Die Zeichnung wurde nicht reproduziert in Rassegna d'Arte 1892, sondern, wie schon mitgeteilt, im Dezember 1901 und auch nicht reproduziert in Corrado Riccis »Michel-Ange«, wie Berenson angibt.

[24]) Berenson charakterisiert das Haupt treffend: „If not here, where else shall we see the image of mad rage become flesh“ (Drawings I p. 221).

[25]) Eine andere Kopie in den Uffizien ist Daniele da Volterra zugeschrieben (N. 238).